IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE Editore PIERO GOBETTI Torino Via XX Settembre, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno II — N. 14 — 1-31 Ottobre 1925

NOVITÀ:
A. G. CAGNA
ALPINISTI CIABATTONI
Si spedisce franco di porto a chi manda vaglia di L. 8 all'editore Gobetti - Torino

IL PIO RENAN

Renan è di quei gridi di anima che esplodono in un'apparizione e rovinano il mondo come una guerra. La vita di questi pericoli di anima si divide in due parti: la prima è di maledizione e di geenna, qui si ricercano, si torturano, si esplorano; la seconda è di benedizione e di amore: qui, scendono il monte.

Si laureano discepoli quando han lasciata la cattedra di professori spietati. Dal Collegio di San Supplizio passano a collaborare alla nascita della *Libertà di pensare* che non è proprio o solo un giornale con la quarta pagina.

— Qu' on fasse plus de lumière — è la loro divisa.

Vengono per lo più di fuori.

Rousseau, Chateaubriand, Lamennais, non sono, come non Renan, della Firenze di Francia, che dà la chiarezza e la facilità di Descartes e Voltaire.

Questi esplosivi di mattina, che si son macerati per lunghi anni senza aver chiaro lo scopo, come voluti da una volontà più sicura, sono eterni erranti senza terra. Sono poesia che ha marcita ogni metrica in suo azzurro. Vuol dire che ha fatto ben ginnastica prima! Non possiedono nulla e sono, come dice Renan, di sè — semplici *locatarii della terra, e traversano il mondo, senza serio attaccamento al mondo.* « Dio ci ha dato l'usufrutto dell'universo » così ripete Renan.

Prima, erano forse professori di greco. Così, Zarathustra! Prima, erano una disciplina linguistica o una *Teologia di Beranger*, studiata in classe. Ora, s'accendono in sommità di lirici rischi, vedono il vero, in un lampo. I *versi* sono sempre schiavi anche se s'alzano a *liberi!* Schiavi, come un mezzo. Ciò che è libertà, è poesia, quando è nata! Due ispirazioni, ci sono. L'una è la improvvisa, contro cui si scaglia Verlaine nel finale di *Sagesse*, la colomba che si aspetta con le braccia in croce sul nulla del cuore. L'altra è la subitanea che suppone prove e cilizii, e mille Saint Nicolas, Saint Supplice, Stanislas, collegi di metrica e di stile. Allora l'ispirato, che è anche predestinato, elude ogni *cosa*, dissolve ogni fermezza nemica di Vaticani e di ombre, scrive le *Origini* ed i *Popoli*, liquefa le tavole della lettura ormai superstiti. Ripristina la lirica, da tutti i teatri, che son Pirandello e sera o politica di figura. Dove Chateaubriand, persa ormai la nascita del cristianesimo, raccomanda la fede per ragioni nulla inerenti all'essenza di lei, come la pompa delle cerimonie e la decenza delle ispirazioni fornite all'arte oratoria e rivendica i begli atti compiuti da singoli, e i turpi destini dei nemici del Cristianesimo, come se ciò argomentasse in favore di una verità e non fosse questa un assorbire continuo l'aggettivo inutile, momentaneo, nella musica deserta anonima della strada rettilinea, tutta un risveglio di radici inassopite, — Renan filtra la sua spia di saggio e dissipa la gran multa della notte. Quando l'opera è compiuta, certo una rovina si esprime, da questo gioco di nevi di profumo. Non solo il dogma è diluito in domani senza pigli, non solo il miracolo è deposto in un raziocinio che ha la virtù dell'incanto, come se le fate della sua Fontana di giovinezza, zampillassero, nella fantasia di Renan, una gioia di luce; non solo la salvezza è volatilizzata in imprecisa *nuance*, e inafferrabile tremito di giorno; — ma anche le virtù elementari han persa la loro radice di dovere, e il fenomeno universo non è che uno spettacolo ameno che Dio si concede per divertimento. Il romanticismo di Lamartine e della passionalità di iungla furente della prima metà del secolo aveva lasciato il luogo a una *grande curiosità* del vero, a una illimitata fiducia nell'*Avvenire della Scienza*, e nella infallibilità della critica positiva. Il genio che aveva abbracciato lo spazio e tornate poi le braccia vane al petto, si era deciso, con la stessa fede, a prender partito per la ragione, a desiderare il tragico della verità, a ogni costo. Non era più il tempo delle tentennate di Voltaire contro il concreto e il sodo del Cattolicesimo e dei miracoli. Voltaire suffit. E' il pensiero di Renan, che come tutti i lirici, che non fan mai *versi*, odia il supplizio di Mesenzio e il disconoscimento del limite, che, se lo strapazzi, ne viene il cavallo *divoratore di terre*, perchè non giunge il centro. Al morto il morto! utilissima la carica sbrigante e plebea di Voltaire contro ogni mistero, pane da gonzi, — ma, se gli prolunghi il momento, ipostatizzi il mezzo che è sempre da morire ove arriva. Tutto è *poi*, niente è *sempre;* e pure l'aggettivo isterico strilla stridulo che non morrà mai! E lo carezza già, il mare del continuo. Voglio vincere la corsa! — s'impenna l'aggettivo fuori via... La macchina resta al palo, e la divina musica della strada fiumana continua il suo desto sognare...

Lo chiama *controversista*, lo ammette *grand'uomo*. Nelle due lettere a Strauss ne fa lodi più giuste. Ma, di Voltaire, pariginissimo, come un'ideanata e un abbaglio di paradosso, percuziente di sorpresa che passa, brillantissima, non dovette, Renan, mai essere tanto devoto. Fu, un *mezzo;* e i *mezzi* possono anche riconoscersi utili, senza levar loro il cappello! Anche l'ombra ha il suo da fare nell'economia della luce. Non vuol dire che ci si abbia a iscrivere al suo partito. Renan nota che Voltaire lavorò *la guerra con la guerra*, e fece bene! Ora, si tratta di andar oltre, c'è qualcosa di meglio da fare. Disfare il fatto, senza opporvisi, inutili! — pel suo meglio, di là. Ciò dice molto anche per intendere il senso particolarissimo e inconfondibile, che ha Renan della Storia, la fantasia di Dio. Per noi, che ascoltiamo l'*Enrico* IV di Pirandello, e siamo stati avvezzi alle strepitose manovre sulla storia, compiute dalla buon'anima, in termine sincero, di Carducci, la Storia ci pare un lenzuolo funerario, un po' sempre. Gli è che leggiamo la lettera. Invidiamo quasi, il riposo di quelle date e di quei dati di fatto, che non debbono più *avvenire*, che sono forma perfetta, dunque: morte. E invece ogni *storia* è *sacra*, in quanto dietro il dorso del leggibile e del fatto, *avviene*, eterna, la gran logica equorea, il fluido di risvegli, della linea di Dio. L'eterno Ritorno è la cantonata di Nietzsche. L'ha scontata, pure!

Questo senso della storia, chiaroveggenza responsabilissima, nella quale ogni coscienza deve *sentirsi* non *credersi*, centro vivido, anche della più stupida materia morta e lontana, che riposa, per vivere, su tutte le stelle ferite di occhi del firmamento sommerso sotto il santo oceano laico di Dio, e non è dunque materia, ma condizione dell'Invisibile, per esistere, è la precisa distinzione, è l'aristocrazia sincera, di Renan, che chiamo, senza contraddire storicolirico.

I varii Mariano che scrivono le opere cantate, dalla carta liscissima, trovano che Renan indulse tanto alla Ipotesi, che il polso dei fatti e le prove dei risultati sono quasi futili, nella sua Storia di *Origini*, di *Popolo*, di *Religioni*, di cori umani laici e santi. C'è del vero, nell'appunto. Renan fu laboriosissimo, conobbe l'ebraico alla perfezione, tutta la vita dedicò alla conoscenza, alla curiosità esigentissima, e rivolse i suoi fiumi d'anima verso le tende eterne del mare di Israele, il popolo, per noi, *antipraticissimo* (ha ragione Cecchi e Cardarelli ha ragione), per Weininger, femmino, per Herder, poeta, per lui, Renan, *morale* di sua essenza. Se avesse un'altra vita, Renan la dedicherebbe alla divinazione del popolo Greco, il re dei miti! Sta di fatto che Renan scelse il più antico... E non fu per questo. Il sangue brettone, sveglissimo nel figlio di Treguier, dove è in vista il Capo Finisterre e la nascita lirica del puro mare, rende, sospetto, Renan *contro la rettorica del sentimento*, che *troppo famigliare* giudica alle stirpe latine, e dalle quali, isola con un senso aristocratico del limite e della primizia di quelli che, tra le persecuzioni, han *saputo durare*, la propria terra, *timida, riservata* — è lui che dice, — tutta vivente in profondo, comunicativa poco, ma sensibilissima come un trasalito filo di raggio, e una maschilità inespansiva, ma perforatrice, impermeabile. Ce n'è abbastanza, quando si aggiunge la simpatia della strada e dell'instabilità alla *cosa*, morta sempre, al *concreto* caduco, che fece desiderare a Renan la poesia degli infiniti e i viaggi senza ritorno, — (fu in Siria, Fenicia, Palestina, Egitto, tutta Europa cercò) —, ce n'è abbastanza per giustificare la preferenza data al popolo della tenda, straniero alla terra, e nato del cielo. Le *corpulente* percosse sono sempre i *Monti di lettere*, i Vaticani maestri, Satana, cioè, e intrigo. Ma perchè un'idea duri quaggiù, non basta l'originalità fontana, occorre il sussidio dell'astuto, e che San Francesco sia compiuto dal Frate Elia briccone, — l'esperienza è di Renan! Egli non ha avuto il suo Frate Elia; — il suo *Gesù* non ha avuto l'ultimo paragrafo dell'ultimo Vangelo, il Vangelo *non* lirico; perchè, salvo a farlo apposta, il lirico è sempre *insettico*, e non mica il filosofo, come Platone voleva! Per questo, Renan si accorge che la sua azione sul mondo sarà breve, e non avrà che divertito un momento i suoi coetanei. Non si lamenta; sorride. Non saprebbe abdicare al suo sorriso marino e sovrano. Ma chi si ferma a questo, e non legge il sommerso di questo *Veniero* dell'anima che fuori è tanto gaio, e dentro è strazio, dimentica che anche il fiore dei mare su cui scherzano i bimbi dello zefiro, — di un'erozione del suolo, è, dopo il frutto!... Lamaitre si ferma troppo al *ritratto* di Renan, nel suo taccuino di corsa. *Facezia episcopale, succulenta, rabelaisiana*, vaste! — Ma chi è dentro, è il centro, e non volle Renan, e il tondo papa lo mutò d'infamia, scongiurando l'immagine *achei ropoiete* di respingere la rovina dell'Anticristo, dalla città del Vaticano ma, la città tutta una mammella, dove il Vaticano ha ragione! A Roma, nel 1872, Renan scrisse l'ultimo volume delle *Origini* (l'*Anticristo*) e fu ospitato da Cavour. Due *origini* si riconoscevano. L'origine d'Italia, improvvisamente laica, come il cielo sparato dalla breccia della murata difesa di Porta Pia; l'origine dell'anima dalla morte del dogma tutto un sonno. *Dilettantismo*, quello di Renan! Intendersi bene su questo! La parola è di Bourget nei suoi *saggi*. Da prima, Renan fu un filosofo industre, un adoratore della scienza sperimentale, religiosa del vero. Quando lo destituirono nel 1864, si doleva perchè la sua cattedra era non orazione e giaculatoria, era esame scientifico, matematica d'anima; dunque, non aveva scopo di disturbare coscienze, ma di dire il vero. Fin dal Collegio di Issy, i lavori di linguistica lo trattengono, insonne, dalla questione dell'ortodossia, che affronta, dopo. La tecnica preparata e l'esercizio sul tema, che non sente, questi sono i suoi scogli. Tutti gli abati Duchesne, brava gente, si meravigliano in coro che un alunno così intelligente scriva così male! Non capiscono che c'è un coraggio invisibilissimo nel *non* procedere *che da* sè, distruggendo i piani, — e conosce assai bene, e ha ben marciti di azzurri tutti i versi delle metriche e i paragrafi delle stampe e gli alfabeti distrutti, chi dice il raggio e fa il vestito tutta una verità con l'anima, non deponibile fuori... Il centro di Dio esplode in *mondo*, ma non ritorna, questo, dall'origine, se non per *perdersi* fuori, in capostorni ed in lussurie di terre, che i cavalli di Giobbe col boccone divorano e non giungono il centro, l'ho scritto. L'uno sta, certo, prima. E' centro. E dissolve ogni fuori. E, se esplode, spara tutte le grammatiche della natura gentile. Va bene, che quelle poi ricompongono l'origine in un organismo concreto. E il *prete di Nemi* che vuol disfare la lettera, se non provvede in tempo, muore giusto al quint'atto. Il dramma è di Renan.

FRANCO.

LIRICA INGLESE ODIERNA

Un evo tumultuoso e grande è spirato, come il messaggero di Maratona, esausto per la sua corsa frenetica di annunziatore, sulle soglie del secolo. Come entro le spire della conca marina, noi ne percepiamo ancora, molteplice e remoto, il rombo persistente.

Per la poesia esso fu, quanto altri mai ferace di incomparabili rigogli: come vano appare il lamento dell'antico che si lagnava non rimanessero più jugeri da mietere!

Meteore turbinose solcarono i cieli della lirica, descrivendo parabole fiammee: e disgregatesi al tramonto, si frammentarono e moltiplicarono dissipandosi.

Un cielo, per vero, in preda a travagliose gemiture appare l'era victoriana in Inghilterra. Dalle profondità dello spazio si lanciano in vermiglia furia ascendente immensi astri chiomati. L'ultimo, Swinburne, si spegne all'alba dell'età nuova.

***

Tra gli arbusti del novo orto delle Eliconidi novecentesche, Rupert Brooke rendeva immagine del più promettente. Splendevano in lui i presagi delle fruttuosità future: sarebbe stato egli senza dubbio l'albero esperio, cui il produrre frutte di oro granito non avrebbe tolto di murmurar tuttavia al più tenue blandimento dell'aria. Possedeva una visione netta, e la facoltà di fermar l'imagine sigillandola: una emotività profonda, per cui la sensazione continuava a vibrargli dentro, pur dopo d'aver ricevuto il crisma espressivo. Ascoltate quale suprema pacatezza tremante:

I MORTI

Codesti umani cuori
furon detersi prodigiosamente
dal duolo, esaltati dal giubilo.
Gli anni li avean politi:
possedevano l'alba,
e l'occaso, e i colori terrestri.
Avean goduto il moto,
ed ascoltate musiche: cògnito il sonno e la (vigilia:
amato; contratto amistà;
provato il subito
rinascimento della meraviglia,
la dejezione della solitudine:
toccato corolle, e manevoli
stoffe, e labbra.
Or tutto ciò è finito.
Codeste son acque, che i Vènti
mutevoli còncitano a riso,
che i cieli opulenti
illuminano tutto giorno. Ed ecco,
il Gelo, con un cenno,
ghermisce il flotto
che danza,
arresta ogni sua leggiadria
vagabonda. E non lascia
che un fulgore non franto,
una raccolta radianza,
una larguta, una pace che brilla —
al cader della notte.

La guerra ha reciso lo stame della vita al bardo giovine che a se stesso, innanzi tratto, ha cantato l'epicedio: « The soldier »: una delle poche cose degne di sopravvivere alle improvvisazioni suscitate dal carnaggio spaventoso.

***

Walter de la Mare riprende la vecchia ballata, la ballata di Percy tutta profusa di leggenda, e vi infonde uno spirito nuovo, oltre misura diverso, per esempio, da quello di Scott o di Burns. Tenta anzi una inversione di parti nel breve quadro che è tal forma antica: « The listeners », l'effetto non è postulato traverso una narrazione lugubre, il racconto d'una guaidana, ma con lo sfruttare tutto il tragico di un misterioso silenzio, di cui cerchio allucinante il Viatore soffermato è incapace ad infrangere.

Walter de la Mare eccelle nel monotonalismo, nel trarre ogni conseguenza dall'interesse specialmente rivolto ad un solo colore, d'una tonalità unica: per modo da melodiare in àmbito e limiti inflessibilmente prefissi. Un tale processo egli spinge sino alla ossessione:

ARGENTO

Lenta, silenzïosa, ora la luna
vaga, imminendo, su la notturna
cimba, e, birciando illumina le frutta
d'argento sovra gli alberi d'argento.
Le casipole bevono la luce
sua d'argento fra gli embrici d'argento:
dorme il mastino, steso come un ciocco
nel caviglio, su stipule d'argento:
dal colombaio albeggiano le piume
delle colombe, cui raccoglie un sonno
dalle piume d'argento: ed il lepratto
che fugge, presso, ha argentee zampe ed oc- (chi
pure d'argento: e dentro le peschiere
scintillano, tra càlami d'argento,
nel gorgo argenteo, scàrdove d'argento.

***

Aldous Huxley è un puro descrittivo: e nella nuda trascrizione del passaggio, mirabile. « Ove tu sei, sii tutto: per tal modo sarai invincibile », esorta la « Elegia di Marienbad », Huxley purtroppo non obbedisce al consiglio salutevole: un notevole principio:

O pastori, s'accordi il vostro sufolo
a quei lontani gàttici eccelsi:
tragiungon essi, sottilmente aguzzi,
il ceruleo murmure del colle
frusci l'erba rorida nell'oro dei vespri,
sien taciturni i cieli.
Ascoltate ora l'àlbaro che èsplica
le sue umide gemme,
come palpebre::
tra l'aereo fogliame:
l'àlbaro che stormisce in furtivi susurri,
con le gemine squame
perenni.

egli sciupa senza indugio con inopportune considerazioni, pochissimo personale, circa gli indefiniti desiderii che gli sembra s'esprimano nel balzo verticale dei pioppi e degli arcipressi.

Il suo « Song of poplars » si riscatta tuttavia in fine per una strofe perfetta.

« So, I have tuned my music to the trees,
and there were voices, dim below
their shrillness, voices of the hills, and a golden cry
and then wast silences ».

Noi non possiamo in nostro cuore che augurargli di spogliar al più presto la cosparsa « sensiblerie » che stabilisce tra lui e la poesia dell'ottocento primo, relazioni così manifestamente illegittime.

ELIO GIANTURCO.

IL BARETTI

in meno di un anno di vita ha conquistato il suo stile e il suo posto nella cultura italiana contemporanea. Senza annunci e programmi strepitosi ha dimostrato che i giovani italiani del dopo-guerra sono capaci di creare una rivista di pensiero e di letteratura europea senza provincialismi e senza retorica.

I lettori hanno il dovere di aiutarci, di darci i mezzi per fare del *Baretti* una grande rivista.

Ogni abbonato deve trovarci un nuovo abbonato. Alcune centinaia di amici che si sono dimenticati di pagare l'abbonamento devono affrettarsi a mandarcelo altrimenti non riceveranno più il prossimo numero. Chi vuol fare propaganda ci richieda copie di saggio.

Nei prossimi numeri l'inchiesta sull'idealismo e una serie di saggi sulla cultura regionale italiana.

Poeti catalani:

JOAN MARAGALL

1860-1912.

Nato e morto a Barcellona. «Pochi uomini hanno ispirato una più generale simpatia» dice Joaquim Ruyra, che nel suo prologo alle opere complete del poeta ha fatto dello spirito e della figura di questi una inarrivabile descrizione. Del Ruyra sono anche queste parole rivelatrici: «Maragall era più anima che corpo. La sua faccia di una chiara adustezza, nell'impeto d'una emozione qualsiasi si coloriva d'un subito rossore quasi luminoso, simile a un'aurora che invade un pallido cielo, e ciò, unito allo splendore degli occhi e all'esalazione fulgida del sorriso, gli dava una specie di trasparenza che accusava una fiamma interna; si sarebbe detto che attraverso la fragile materia si dilatasse intorno il tempestoso spirito».

Joan Maragall portò alla poesia catalana respiro nuovo: d'un uomo che, vivendo nella città turbinosa, rimpianga la semplicità primitiva della campagna e — in un clima più alto — d'un essere appassionato delle cose terrene che si sente commosso in tutto lo spirito da una corrente di alto misticismo. Egli era un fervido adoratore della divinità e voleva trovarne il riflesso puro nella bellezza, la quale gli si offriva quasi sempre in forme viventi. Lo scrittore Ramon-Maria Tenreiro — che ha fatto un'ammirevole analisi del talento poetico del nostro artista — lo ha detto: «Maragall ama tanto più gli esseri vivi, quanto più spontanea è la loro attività, anche se diretta per vie errate», e ricorda a prova di ciò talune composizioni maggiori del poeta quali Fra Garì e il Conte Arnau. Da questa doppia natura del suo temperamento il poeta derivava le due vene gemelle del suo lirismo: la divagazione spirituale — che in lui aveva sempre la geniale imprecisione d'una illuminazione divina — e la descrizione poetica e calda della terra. Il poeta Diaz Canedo ha compreso e rivelato come nella poesia maragalliana le leggende non siano che una derivazione del paesaggio. Queste due correnti liriche, che nella produzione del poeta barcellonino si alternano, si ritrovano unite nella grande tela del Conte Arnau, nei versi fervidi di «Escolium» e un ultimo lampo di genio le fonde mirabilmente nel «Canto spirituale».

Il Maragall non riconosceva altri limiti estetici oltre quelli costituiti dalla sua emozione interna. Per lui l'emozione era tutta la poesia e la poesia il centro stesso della sua vita. Fu un avversario della rettorica, proclamando il potere parola viva contro la disciplina della metrica e che l'ideale della poesia è quello di «suggerire tutto un mondo con una sola parola». Teorizzava che in poesia il concetto nasce dal ritmo delle parole e che compito del poeta non è dire cose nuove, sibbene scoprire l'ignota meraviglia delle cose note; e ciò perchè egli considerava e sentiva il momento della creazione poetica come un momento di grazia.

Nata al calore d'una fervente visione delle idee e delle cose, la poesia maragalliana non poteva non rivelare la sua interiore inquietudine, e da ciò viene ad essa poesia quel che di commosso che prende il lettore come un'apparenza di vita intensissima sopravvivente nel nesso delle parole.

Maragall fu poeta aperto a tutte le correnti dello spirito, uno dei più grandi del nostro tempo, secondo Unamuno. Era in lui l'avidità delle forme belle, desiderava dissetarsi a tutte le acque per trovare in tutte la stessa freschezza e voleva raccogliere la scintilla che arde in ogni idea. Ma gli mancò l'istinto dell'analisi il che gli vietò di conferire forma di speculazione concreta ed ordinata al suo pensiero. Le sue teorie furono la giustificazione e l'esplicazione più giusta della sua natura. All'incapacità analitico-critica oppose la forza d'emozione. E quando il ritmo gli saliva alle labbra, sembrava che si trasfondesse nel suo canto una febbre sacra. Perciò Manuel de Montoliu ha potuto chiamarlo poeta dionisiaco *e dire che la sua poesia è «la scuola delle grandi divinazioni e delle grandi incoerenze».*

Ci immaginiamo il Maragall egualmente devoto a Novalis e a Goethe (di cui fu il traduttore): la sua immaginazione oscilla come una fiamma tra le due fornaci accese dai due grandi tedeschi. Tuttavia egli appartiene a quella specie di poeti che non possono essere giudicati con un definitivo e completo giudizio dai contemporanei i quali subiscono ancora il fascino della loro grandezza.

CESARINO GIARDINI.

Opera: dopo la morte di Joan Maragall fu pubblicata l'edizione completa delle sue opere in undici volumi. Cinque formano la serie catalana e sei quella castigliana.

Serie catalana: vol. I - Poesie, Visioni e canti, Le disperse, Al di là, Sequenze. - Vol. II - Nausica, Canti omerici, traduzione della Prima olimpica di Pindaro, Ton e Guida, Frammenti dell'Enrico d'Ofterdingen di Novalis, frammenti del Così parlò Zaratustra e altre traduzioni. Voll. III e IV - Scritti in prosa (Note autobiografiche, Prologhi, Elogi, Discorsi, Necrologi e Scritti diversi). - Vol. V - Traduzioni dal Goethe: Ifigenia in Tauride, Faust (parte 1a), ecc. ecc.

LE NUVOLE DI NATALE

Non so quale secreto faccia dolci
le nubi di Natale che nel cielo
non portano tristezza. Nel purissimo
azzurro stanno come un tenue velo
che s'accende alla luce del tramonto
e lascia a notte scorgere le stelle.

Veder brillare gli astri tra le nuvole
è la più bella delle cose belle.

Tenebre di Natal, non siete tenebre:
io vedo meglio in voi che nel più limpido
giorno. Oh! notte che passi silenziosa!
Nubi che sulle stelle trascorrete!
Luce che ovunque splendi e non hai luogo!
Oh! Stalla di Betlèmm che ovunque sei!

Quando vogliate rallegrarmi il cuore
parlate dei Natali nuvolosi
e mi vedrete simile al fanciullo
che sorride nel sogno a ciò che vede
meravigliosamente ad occhi chiusi.

CANTO SPIRITUALE

Se il mondo è tanto bello per chi sappia
guardarlo, gli occhi pieni della pace
vostra, Signore, che di più potreste
darmi in un'altra vita?
Perciò sono
geloso dei miei occhi, del mio volto,
Signor, del corpo che m'avete dato
e del cuor che vi palpita incessantemente... perciò temo così la morte!

Con che sensi diversi mi farete
vedere questo cielo azzurro sopra
le montagne e l'immenso mare e il sole
che scintilla su tutto?
A questi sensi
date l'eterna pace e non vorrò
altro cielo che questo cielo azzurro.

Non comprendo colui che disse «fermati!»
solo al momento della morte, chè
ogni giorno io vorrei fermare tanti
istanti di bellezza e farli eterni
dentro il mio cuore.
Forse «fare eterno»
è già la morte? E allora che sarebbe
l'esistenza? Soltanto l'ombra, forse,
del tempo che trascorre, l'illusione
di ciò ch'è presso o pur di ciò ch'è lunge,
l'ingannatore computo del molto
e del poco e del troppo? ingannatore
perchè il tutto è già tutto.
Che m'importa?
Sia come sia, la terra su cui vivo,
così vasta e diversa e transitoria,
questa terra, con tutto che vi ha un nome,
Signore, è la mia patria. E non potrebbe
essere anche una patria celestiale?
Uomo sono ed è umana la natura
di quanto posso credere e sperare:
se qui, Signor, si ferma la mia fede
e la speranza mia, me ne farete
una colpa nel cielo?
Io vorrei essere
anche nel cielo, tra le stelle, uomo.
Se fatto avete agli occhi miei sì belle
tutte le cose; se per esse avete
fatti i miei sensi e gli occhi miei, perchè,
Signor, volete chiuderli e obbligarli
a speculare un altro «come»?
Invano,
poichè nessuno avrà per me lo stesso
valor di questo che possiedo.
Io so,
Signor, che sono; ma ove sono chi
potrà dirmelo? Tutto quel ch'io vedo
a me d'intorno e in me si sintetizza
vi somiglia... Lasciate dunque ch'io
possa credere d'esser qui... E allorchè
giunga l'ora ch'io temo, in cui si serrino
questi occhi umani, apritemene due,
Signor, più grandi
per contemplar la vostra faccia immensa.
Siami la morte nascita più grande!

LA VACCA CIECA

Ora in un tronco ora nell'altro urtando,
guidata dall'istinto, verso l'acqua
sen va la vacca solitaria. E' cieca.
Un garzone di stalla con un sasso
malamente lanciato le accecò
un occhio; un velo scese sopra l'altro:
la vacca è cieca. A bere ella si reca
come faceva un tempo alla sorgente,
ma non col passo fermo d'una volta
nè con le sue compagne. Ella va sola.
Le compagne per valli e per alture,
pel silenzio dei prati, presso il fiume,
fan tinnire i sonagli mentre pascolano
a caso l'erba fresca... Ella cadrebbe.
Urta il muso nell'abbeveratoio
e rincula spaurita; ma ritorna
e abbassa il capo verso l'acqua. Beve
tranquilla. Poco beve, senza sete.
Poi alza al cielo con gran gesto tragico
la testa gocciolante; un poco sulle
morte pupille battono le palpebre;
torna nel buio, sotto il sole che arde,
per la via sconosciuta, dondolando
languidamente la sua lunga coda.

La cultura calabrese.

A BENEDETTO CROCE — perchè negli *Appunti* della *Critica* si ricordi della Calabria.

1. — Non è possibile discorrere della cultura calabrese di quest'ultimo trentennio con tagli netti e con elencazioni complete. D'altronde, più che un esauriente studio analitico, qui basta fermare i lineamenti sintetici di quello che più propriamente vorrei chiamare movimento culturale in qualche modo connesso alla Calabria. Per ciò non saranno ricordati quei calabresi, come l'Anile e altri, che più esattamente vanno considerati come *italiani* per i caratteri dell'opera loro. Già alcuni scrittori nati in Calabria, appena di là dal Pollino a dall'Aspromonte, fecero del loro meglio, come Vincenzo Morello, per cancellare dalla loro vita, e più dai loro scritti, anche il ricordo della terra natale, quasi fosse un obbrobrio, e vi ritornarono soltanto quando l'offa d'un collegio elettorale li sospingeva, benchè antiparlamentaristi, a sfoderare la carta di nascita. Ma tant'è: accanto agli spiriti, diciamo così, continentali, aspiranti al *cachet* nazionale o europeo, altri moltissimi impressero all'opera propria un carattere spiccatamente «calabrese»; e alcuni caddero addirittura in un palese *paesanismo*, esportatore nella nazione e fuori di merce avariata, che fece apparire la Calabria sotto aspetti affatto fantastici, che nocquero anche all'estero, e di cui, per la dignità e per la verità, non siamo ancora riusciti a sbarazzarci interamente. E' questo il «caso» della Calabria brigantesca di Nicola Misasi. E bisogna, sia pur di volata, ricordare questa magagna pseudo-romantica e da appendice, benchè il fecondissimo Misasi, morto appena da tre anni, più che all'ultima generazione, appartenga all'antecedente. Perchè, se qualche anno addietro, il francese Gustavo Hervé, per fare un paragone d'effetto, ricorse anche lui al ricordo dei *brigands de Calabre*, questo grazioso risultato — dopo la guerra mondiale e civilissima — lo dobbiamo precisamente ai libri di Misasi — quasi sempre senz'arte e vigore —, che, dalle prime novelle intitolate *In magna Sila*, per venire giù agli ultimi romanzi editi dal Quintieri, in cui ha cercato rammodernarsi, è rimasto, salvo pochi momenti felici, il confezionatore d'un tipo di calabrese inesistente, che, se è valso a eccitare la fantasia di italiani e stranieri di gusto granguignolesco, non ha certo contribuito a portare alla conoscenza attuale della Calabria vera e viva, con le sue miserie e le sue bellezze. Al contrario si devono al Misasi alcune riuscite pagine di storia calabrese, di uomini e di fatti, che il pubblico, anche della regione, ha ingiustamente trascurato, attratto dalle produzioni fantastiche di questo, che, certo, fu il più popolare scrittore calabrese da quarant'anni in qua. E se fino a ieri la critica ha taciuto, oggi che il Misasi è morto, può fare il suo dovere, e seppellirlo a sua volta.

I. I poeti.

2. *Dialettali.* — Questo trentennio, benchè siano nati anche in Calabria gli studi folk-loristici, per merito specialmente dell'etnografo Raffaele Corso, di Nicotera, discepolo di Pitrè; e la poesia popolare abbia tentato, dai canti tradizionali del contado e dell'artigianato, fissarsi nello scritto per non disperdersi, è, certo, nella produzione dialettale, il più infelice e dilapidatore. Tre poeti d'epoca diversa, tennero viva la tradizione popolare: *Donnu Pantu* (Domenico Piro di Aprigliano, 1664-1696), l'abate Giovanni Conia di Galatro, dotto canonico della Cattedrale di Oppido Mamertino (1752-1839), e Vincenzo Ammirà di Monteleone (1821-1898). Nomi cari ai calabresi, i quali non fecero mai distinzione di date, quasi i poeti fossero nati nello stesso giorno e vissuti insieme: spiriti bizzarri, vivaci e vivi sempre nel popolo, che li onora ripetendone i versi, le invettive, gli aneddoti salaci. Rappresentano le tre Calabrie: Donnu Pantu (ch'ebbe in Vincenzo Padula un seguace appassionato) la provincia di Cosenza, Conia quella di Reggio, e l'Ammirà Catanzaro. I due primi eran preti, come anche il Padula; l'Ammirà professore nel ginnasio di Monteleone, venne destituito per il suo poema erotico *La Ceceide*. Tutti caustici, ridanciani, e, meno il terribile Conia, lascivi e scurrili. Sono tre poeti che meriterebbero di stare insieme in una ben curata raccolta, che io proposi inutilmente su la *Giovine Calabria* del 1915, nonostante l'adesione entusiastica del Corso. Invece, è quasi impossibile trovare qualche vecchia copia dei loro libri, che, d'altronde, non recano nè tutta nè la migliore produzione. L'Ammirà è anzi interamente inedito. E ricordo qui *La pippa mia*, un canto in ottava rima, che è fra i più belli e appassionati che abbia la poesia vernacola non solo calabrese; dove l'amore per la donna e la vita giovanile avventurosa e squattrinata, annegano in una malinconia a volte fatta amara dalle ingratitudini, ma in cui il singhiozzo resta a mezza gola, e poi a mano a mano si scioglie, finchè il poeta ritrova la sua energia, e il canto scoppia in forti accenti descrittivi d'un immaginato «giudizio universale» fra l'apocalittico e l'ironico, altamente suggestivo. L'Ammirà migliore è un lirico. *La pippa mia* è canto «calabrese», che traduce i riflessi dell'anima calabrese: vivace, pronta, indipendente — Montesquieu non dice che le montagne favoriscono la formazione del carattere indipendente dei popoli? —; adusata alla sofferenza cruda del clima silano e alla dolcezza delle sue spiagge tirreniche; onesta, frugale e devota, con una umiltà che sa d'altre lontane razze continentali, ma anarchica in certi scatti improvvisi della sua coscienza, troppo vicina ai vulcani ai quali somiglia. Ammirà, a differenza degli altri due, ha una più dolce armonia di rime: il dialetto monteleonese riflette e si plasma meglio dei dialetti reggiani e cosentini, i quali sono più aspri, e più [illegible], sono più incisivi e taglienti negli apoftegmi ornai celebri in tutta la regione. Dei tre il Conia è il meno vivace. Egli del resto, esprime più propriamente il carattere della Piana di Palmi, dove la bonomia prevale su l'impetuosità, la risata grassa, su la sfrenata sanguinosa. Sanguinoso, violento, a scatti e risate, è invece *Donnu Pantu*, figlio della Calabria silana, e, se la fama non mente, un po' alla Fontanarosa della XII novella del Casti. In lui si sente più vivo l'influsso della Sila, dove l'uomo è tagliato con l'ascia, ad angoli duri o a linee dritte e forti. Questi tre poeti rappresentano ancora e rappresenteranno lungamente la Calabria del popolo, proiettata senza orpelli nelle loro rime schiette e sonanti.

Quelli che, compreso il Padula, si sono provati nella poesia dialettale, o li hanno imitati, o non sono riusciti a rivelare una personalità. Dei più vicini a noi, nessuno è riuscito ad acquistare fama regionale. Giovanni Patari di Catanzaro scrisse molti versi nel dialetto catanzarese, pieni di umorismo. Pare — ed è errore — che la poesia dialettale debba ridere o tacere. Ricorderò *'A pighhiata*, cioè la «presa di Gesù», una scena dal vero della sacra rappresentazione, che si dànno ancora in Calabria nella settimana di passione, composta di XXI sonetti, qua e là viva come una istantanea, dedicata nel 1903 a Felice To[illegible], da me ripubblicata nel *Popolo* di Catanzaro ([illegible] marzo 1923).

Il dialetto catanzarese è il meno adatto alla poesia: aspro, incapace di armonia e, vorrei *dire*, sboccato. Il Patari l'ha un po' valorizzato.

Michele Pane, nicastrese, è un temperamento essenzialmente lirico piegato alla malinconia, suggestivo. I suoi *Accuordi e Peccati* imitano troppo l'Ammirà. Ma il Pane è certo il poeta dialettale più degno di avvicinarsi alla vecchia triade ricordata. E' interessante ch'egli, vivendo in America, più forte senta il bisogno di cantare nella lingua del focolare lontano. Pare che voglia sfidare la civiltà meccanica, e infatti, lanciando le sue rime dice sprezzante: — *E' lu progressu chi 'n 'nei le vo'!* (E' il progresso che non le vuole!) —. Un amore lontano, così intenso come quello del Pane verso la sua terra, non può non trovare voci appassionate e pure di poesia.

Qualche giovane, Nicola Giunta, e qualche vecchio poeta, Felice Soffrè, si cimentano con intenti riformatori: di entrambi i versi dialettali sono inediti, anche se noti al pubblico reggino. Il Giunta, temperamento moderno, porta nel verso la cesellatura che manca forse ai vecchi poeti calabresi. Stupendo un suo sonetto — *Diu* (Dio) —; e belli molti altri. Questo giovane, che scrive anche per il teatro siciliano, al quale ha dato buoni lavori, aveva tentato creare un teatro calabrese. L'idea è fallita: ma era degna d'un più ampio dibattito, benchè i più siano d'avviso che un teatro calabrese dovvrvebbe crescere alle spalle di quello siciliano anche perchè privo d'un qualsiasi repertorio. Pure il Soffrè è un cesellatore: ma quando vedremo il volume?

E' superfluo rilevare il valore del dialetto per una regione che conserva, come la Calabria, vivi e saldi i suoi caratteri unitari. Non mancano gli studi filologici, ma insufficienti a risvegliare un interesse adeguato fra gli studiosi. Notevoli i lavori dell'Accatalis, di Antonio Julia, di G. L[illegible]donnici. Ma, in complesso, bisogna osservare che l'amore per il dialetto va perdendosi. La scarsa produzione poetica, un tempo così feconda, ne è la prova più convincente. E invece, il suo valore anche politico — per una regione che deve essere regionalista sino alla disperazione — sarebbe inestimabile. Una ripresa del regionalismo in grande stile, come bisognerà propugnarla, potrebbe forse agire indirettamente anche nella poesia dialettale, e risvegliarla.

3. *Italiani.* — Dei calabresi poeti nella lingua nazionale, è più difficile l'inquadramento. Sono essi più calabresi, sia pure per le risonanze dell'opera loro nella regione? Pochi, certamente. Un caso interessante è dato dalla poesia di Domenico Milelli (1841-1905), un *bohémien* alla Co[illegible] degli *Eroi della soffitta*: uno spirito tormentato e amato assai dagli intellettuali di Calabria. Il suo sentimentalismo alla maniera della *Signora dalle camelie* commosse la generazione calabrese di trent'anni fa. I contemporanei ripetono ancora i versi di lui, col malinconico ardore del tempo che fu; e la «dolce Mina» milelliana pare stereotipata nelle loro anime. C'è una nota tetra, disperata nel Milelli, che il suo sfarfallare a seconda delle mode poetiche non riescono a [illegible]cere: ed è certo la sua nota più profonda. Spirito bizzarro e avventuroso, egli credeva nella potenza del sogno e delle immagini che riscaldano il cuore. Visse povero, morì povero. Tutti i [illegible] d'una generazione che è al neo tramonto, se non è addirittura tramontata, e che noi intravvediamo solo a traverso le carte polverose e ingiallite, ricoprono la sua tomba, adornano la sua memoria e formano una corona che, non saprei perchè, non vuol morire. (Cfr. *In giovinezza*, *Odi p[illegible]ne*, *Hyemalia*, *Canzoniere*, *Povertà*, ed altre raccolte).

Meno noto, ma caro agli intellettuali, è Vincenzo Sulia (Acri, 1838-1894), della vecchia guardia anche lui. Ma più calabrese nell'anima è Filippo Greco, un poeta quasi sconosciuto al pubblico, morto giovanissimo. Di lui usciranno quanto prima i versi editi ed inediti, che Antonio [illegible] le ha raccolto amorosamente e illustrato per la «Collezione» del *Brutium*. Spezzato a vent'anni dalla morte, il Greco sentì più d'ogni altro, forse la suggestione potente della tradizione bruzia. La storia e la leggenda sacra, rivissute poeticamente da lui, imprimono alla sua poesia un carattere locale di speciale valore; e il sentimento profondo che pervade i suoi canti li illumina, li avvicina all'anima calabrese, irta di istinti avventurosi e magnanimi, di malinconie struggenti, di eroismi scardinatori, dove il fondo religioso col suo misticismo non sciolto interamente dal paganesimo coreografico, agisce da propulsore e da salvatore. Dei vecchi ricordo Vincenzo Ba[illegible] (1829-1881) le cui *Poesie* ebbero molta diffusione, Francesco Buffa e mons. G. Morabito; dei viventi: Felice Soffrè (Cfr. *Versi*, 1900, *Ultime foglie*, 1920), e G. Zupponi-Strani. Fra i più vicini a noi, che sentirono l'attrazione della regione fu Luigi Siciliani, forse più intellettualmente che per intima corrispondenza d'anima. Nella poesia e nel romanzo *Giovanni Fràncica* (ed. Quintieri), il suo spirito è in lotta, fra un rimarchevole classicismo ed una modernità insuperata, troppo esercitati nelle lezioni formali e linguistiche, vorrei dire scolastiche, che gl'impedivano quella profonda e spontanea intuizione, che genera l'arte più potenta e schietta, e strappa alle genti la parola viva e decisiva della loro anima. Io lo ricordo oggi che non è più, per ricordare agli altri scrittori calabresi che il suo tentativo di abbracciare la regione e riportarla nel suo essere spirituale alla vita intellettuale più vasta ed alla poesia, è certo il più notevole nel bilancio calabrese di questi ultimi trent'anni. S'intende che da questa rassegna sono esclusi i giovanissimi e l'Anile, ch'entrerebbe un po' in tutte le «categorie» per la varietà della sua produzione.

VITO G. GALATI.

Scenografia.

APPIA

I.

Adolphe Appia: *Die Musik und die Inszenierung.*

In ogni opera fra la concezione e l'esecuzione è una compiuta armonia, perchè l'artista stesso è preposto alla realizzazione dell'idea concepita. Soltanto nel dramma all'autore è negato di attuare la forma definitiva per cui quella drammatica è comunicata al pubblico.

Perciò: il problema della messinscena.

La messinscena, che deve esprimersi da l'idea creatrice del testo, ha lo scopo di dare un'illusione scenica la quale ci prenda così da sembrare veramente nostra e non una mistificazione della realtà.

Che andiamo a cercare a teatro?

Di bella pittura, ne abbiamo altrove e, fortunatamente, non a pezzi; la fotografia ci permette di fare il giro del mondo stando in poltrona; la letteratura ci suggerisce i quadri più seducenti e pochi son quelli così miseri da non potersi godere ogni tanto un bello spettacolo naturale. A teatro noi andiamo per assistere ad un'azione drammatica. La presenza dei personaggi nella scena permette quest'azione: senza personaggi nessuna azione.

L'attore, dunque, è quello che conta e tutto il resto gli è subordinato: *è lui che andiamo a vedere, è da lui che attendiamo l'emozione ed è questa emozione che siamo andati a cercare. Si tratta dunque ad ogni costo di stabilire la messinscena sulla presenza dell'attore e di privarla, perciò, di tutto quello che contraddice questa presenza.*

Come giungeremo a tal fine?

Ecco, per esempio, il secondo atto del Siegfried. *Come si può rappresentare sulla scena una foresta? Intendiamoci prima su questo punto: è una foresta con personaggi, o piuttosto dei personaggi in una foresta? — Noi siamo a teatro per assistere ad un'azione drammatica; dunque qualcosa accade, in questa foresta, che non può evidentemente esprimersi con la pittura. Ecco, perciò, il punto di partenza: un tale o un tal'altro fanno questo e quello, dicono questo e quello in una foresta. Per comporre le scene non dobbiamo cercare di vedere una foresta; ma rappresentare minutamente nella loro successione tutti i fatti che vi accadono. La conoscenza perfetta del testo è, dunque, indispensabile e la visione che ispirerà lo scenografo cambia così di natura: i suoi occhi dovranno fissarsi ai personaggi e penserà alla foresta come ad un'atmosfera speciale che cinge e corona gli attori, — un'atmosfera ch'egli non può cogliere altrimenti che in rapporto agli esseri vivi e mobili dai quali non gli è consentito volgere lo sguardo. Il quadro, dunque, non sarà più, in nessun momento della visione, un artifizio di pittura inanimato, ma sempre vivente. La messinscena diventa così la composizione di un quadro nel tempo; invece nel cominciare da una pittura ordinata da uno qualunque ad un altro, noi principieremo dall'attore: disposti a sacrificare tutto per valorizzarne artisticamente l'azione. Ripeto, noi non cerchiamo di dare l'illusione di una foresta, bensì l'illusione di un uomo nell'atmosfera di una foresta; in questo caso la realtà è l'uomo, in confronto del quale ogni altra illusione è vana. Tutto ciò che tocca questo uomo dev'esergli destinato, — il resto concorre a creare intorno a lui l'atmosfera indicata —: se per un istante perdiamo di vista Sigfrido e alziamo gli occhi, il quadro scenico non ha necessariamente più illusione da donarci: il suo artifizio ha per scopo Sigfrido; e, quando la foresta sotto la lieve carezza del vento attirerà il suo sguardo, noi spettatori la vedremo bagnarsi di luci e ombre mobili, non scorgeremo brandelli tirati da uno spago.*

L'illusione scenica è la presenza vivente dell'attore.

Le condizioni essenziali della presenza artistica del corpo umano nel dramma sono: la struttura della scena e la luce.

Parleremo della luce.

Ai nostri giorni, l'illuminazione è fatta in quattro modi: con gli apparecchi fissi, che rischiarano dall'alto e che son talvolta secondati da altri, mobili, disposti nelle quinte e sul palco.

Con la ribalta.

Con apparecchi mobili destinati a proiezioni e raggi in varia guisa.

Con l'illuminazione in trasparenza, ottenuta rischiarando il verso della scena.

L'illuminazione nuova, invece, consisterà nella luce diffusa ed in quella diretta. La prima prodotta da apparecchi immobili formati di schermi d'ineguale trasparenza, concede di vedere la scena; la seconda prodotta da apparecchi mobili è quella, per esempio, di una fiaccola, della luna, di un'apparizione soprannaturale.

Le due luci, perchè siano germinate delle ombre fra loro, debbono essere variamente intense, senza oltrepassare un certo limite: per cui diverrebbero insignificanti.

La luce può essere attenuata naturalmente o con vetri colorati riuscendo a proiettare le immagini dalle linee più vaghe alle più precise.

Adunando i raggi della fonte luminosa su schermi di trasparenza diversa, la luce è diminuita, indirizzata, fatta più intensa; le combinazioni dei colori, delle forme, dei movimenti ne variano l'effetto all'infinito.

Dunque: luci e corpi che le intersechino.

Luce diffusa per collaborare all'espressione degli oggetti.

Luce diretta per renderli più o meno visibili.

Luce colorata per mutare i rapporti tonali delle cose e creare un ambiente.

II.

Per il terzo atto del Tristano.

Il compito de la illuminazione in questo atto è indicato chiaramente dal soggetto. — Fino a che la luce è un motivo di sofferenza per Tristano, non sia cruciato; ma appena può sopportarne lo splendore e fugare le visioni dell'anima, il suo volto ne deve essere inondato. — Ecco la norma dello scenografo. — Per ottenere questo effetto bisogna limitare di molto la luce e far posto all'ombra. I muri del castello, come uno schermo che ripari una malato, chiudono il lato sinistro e il fondo della scena, volgendo a pena verso destra. — Le prime scene di destra, figurano egualmente l'altro lato dello «schermo», in guisa da lasciar credere di averne tolto una parte per far scorgere al pubblico quello che accade. Le due estremità del «muro» disegnano come un largo vano sul cielo e son congiunte da un'ala in legno.

A questa costruzione, segnata a grandi linee, non conviene aggiungere che gli elementi indispensabili a celare le parti scoperte e a rendere naturale l'ombra che regna sulla scena. — Per magnificare il giuoco della luce sul suolo, conviene disporre i praticabili in questa maniera.

Alla base del castello sulla sinistra della scena, è congiunto un barbacane che senza turbare la semplicità conferisce ad esso un aspetto più reale. Dal piede di questo barbacane, il suolo discende in pendio, per risalire poi a formare le radici dell'albero sotto il quale giace Tristano. — Dopo le radici, il terreno si avvalla di nuovo ma più sensibilmente, in guisa che fra l'albero e il muro figuri un sentiero — che vien dal fondo — scavato dai passi. In virtù di questa disposizione, la scena ha l'aspetto di una superficie inclinata da sinistra a destra, in maniera che la luce, battendo da destra e calando, finisca per adeguare il piede del barbacane.

Quello che, in questa messinscena, deve staccarsi sul fondo chiaro del cielo conviene che sia oggetto della più grande cura, perchè bisogna conservare al quadro, schiuso ad una superficie illuminata, il sommo della semplicità. Il punto elevato donde Kurvenal esplora l'orizzonte è situato a destra nella parte del muro che termina le prime scene per non frammentare sensibilmente la linea uniforme dell'insieme, tuttavia si scorgerà la figura di Kurvenal. S'intende che il mare non sarà manifesto a nessuno e che fra il muro e il cielo non sia nulla da vedere: la volta del cielo è pienamente azzurra, senza nuvole.

Tristano giace con il volto al vano aperto nel muro.

Converrà seguire il testo: la luce che s'indora sempre più comincia a tremolare ai piedi di Tristano, poi gli sale alla cintura, gli batte in volto, Tristano è inondato di luce, tutto quello che lo circonda è rischiarato, l'illuminazione perviene alla massima intensità; tuttavia resta molto tenue, perchè l'ala del muro che nel fondo corona la vista del cielo proietta un'ombra profonda sulla corte, la porta e l'ingresso; la luce è posseduta dai toni del tramonto. Questa intensità è breve; accentuandosi il movimento della scena, è sempre più sensibile una differenza: la scena relativamente buia, e per contro l'avanscena sempre più rischiarata da una luce sanguinosa.

I praticabili che formano la base del muro sono propizi al combattimento; Kurvenal, ferito, arriva nella luce e cade ai piedi di Tristano. Gli uomini di Mark e di Kurvenal non escono dall'ombra. In questa scena si avrà una particolare cura delle ombre dei personaggi.

L'ombra di Mark che volge le spalle alla luce deve cadere sui due eroi del dramma. La luce diminuisce per gradi, fino a che la scena sia fasciata dal crepuscolo sempre più vittorioso. E la tela cade su di un quadro — dai toni uniformi — in cui l'occhio non distingue, più, che l'ultimo riflesso del tramonto rischiarare lievemente la bianca veste d'Isolda.

EDOARDO PERSICO.

IL TETRO DEL COLORE

Oggi lo spettatore un po' rotto alle nostre navigazioni teatrali più non vede la scena. Anche quando è ispirata a sfarzo o a snobismo — senza, per quello, uscire dal solito quadro realistico — lo sguardo dello spettatore è condotto a scrutare tutt'al più una finestretta contorta o la fragilità indefinibile d'un mobiletto misterioso. Generalmente, non appena il velario s'è aperto, buttiamo sulla scena un rapido sguardo che ci ambienti in una convenzione: interno, esterno, salotto, giardino. Subito dopo veniamo agli attori dimenticando praticabili e fondali che continueremo a vedere, per usare un termine dei fotografi, sfocati: e l'esistenza d'un apparecchio telefonico — trillante personaggio, nucleo di preordinate vicende altrimenti ineffabili — ci sorprenderà poi col suo squillo.

Il realismo delle nostre scene, come tutte le malattie non gravi divenute croniche, lo avvertiamo soltanto a qualche fitta più acuta: e bisognerà che chi voglia tentare il rinnovamento della nostra messinscena abbia mezzi adeguati e saldo cuore per non dover poi subire troppi patti e troppe transazioni. Meglio l'eccesso del cauto procedere per assaggi.

La resistenza da vincere è nei gusti del pubblico che non ha gusto; e la pretesa di educarlo sino a creargliene uno non può provocare che sorde opposizioni in un primo tempo irriducibili. Ardua e meritoria impresa quella di disavvezzare il pubblico delle nostre platee dal paragonare la camera da letto della protagonista con la propria o con quella che vorrebbe avere: di convincerlo che un ambiente scenico deve stare a un ambiente reale come il quadro di un pittore a una fotografia. Ma per far ciò occorre indirettamente affrontare la credenza più vasta che il quadro debba tendere alla fotografia e le condizioni pratiche del nostro teatro: l'estrema mobilità delle compagnie, l'impossibilità di rinnovare frequentemente gli scenari, la figura del direttore di teatro esistente soltanto per funzioni puramente amministrative, il disprezzo dei nostri pittori, infine, per il «mestiere» dello scenografo.

Ma oggi della messinscena e dei suoi problemi si parla quanto di un poeta esotico: è già molto. Oggi nella danza si tende a scorgere una nuova forma d'arte che per certi trapassi e per certi scorci possa sostituire il dramma parlato: è già troppo. In tempi di poeti i problemi della messinscena e della danza vengono tutt'al più lasciati a scenografi e a mimi: in tempi di povertà lirica d'aridità torbida e inquieta possono assurgere a notevolissima importanza.

Saldo cuore dovette avere Achille Ricciardi per il suo sogno sognato per quasi vent'anni nel suo eremo d'Abruzzo. Tramonti e albe sulla Maiella dovettero apparirgli come cosmiche anticipazioni dei suoi drammi mutevolmente trascolorantisi: e il problema del «tono» dovette in lui divenire ossessivo. La morte lo colse ancor giovane, non appena ottenute le prime realizzazioni del suo sogno col sacrificio del podere paternó, mentre s'accingeva a ritentare in paesi stranieri la sua avventura colorata. Rimangono di lui il ricordo di quel suo amore quasi mistico per la scena e alcuni scritti un po' febbrili, più organici che limpidi, ricognizioni teoriche di una tra le più ardite pattuglie che contro il realismo scenico abbia avuto la guerriglia accesasi in questo scorcio del novecento.

Al suo teatro di colore il Ricciardi era giunto per ricerche e accostamenti sempre delusi dal suo desiderio di assoluta conclusione alle premesse. In Meyerhold e in Bakst aveva trovato la prima fusione tra movimento, musica e colore: di quest'ultimo Craig ed Erler gli avevan cofermata la potenza descrittiva. Tutti i precedenti tentativi di realizzare la scena rendendola partecipe del dramma eran stati tentativi statici: la scena era tale dall'inizio alla fine dell'atto o del quadro senza fondamentali variazioni. Nell'averla resa coloristicamente dinamica stanno il progresso e il merito del Ricciardi. Vedremo se ciò sia stato una scoperta o una trovata.

Il sistema ricciardiano potrebbe far suo il vecchissimo motto: «Ogni paesaggio è uno stato d'animo». E' ovvio che lo stesso oggetto, lo stesso sfondo che noi vediamo in un determinato momento non è lo stesso che noi vediamo in un altro istante in cui il nostro animo soggiaccia a forze e a impulsi diversi. Il dramma non è che successione e conflitto di vari stati d'animo: perchè, s'è chiesto il Ricciardi, l'ambiente scenico dev'essere estraneo alle vicende delle persone come se esse e l'autore del dramma fossero gelidi, assenti spettatori e non i protagonisti e il poeta che nella concitazione o nei silenzi desolati d'una scena certamente vedono e sentono l'ambiente diverso da quello abbozzato nella primissima didascalia?

L'Oulianow, al Teatro di Mosca, cercava il tono dominante di ogni singolo atto o quadro; per la noia desolata dall'afa delle prime ore d'un pomeriggio d'estate la sintesi visiva era nel predominio di un giallo cupo su di un giallo diafano leggero: ma le zone chiare e le zone scure erano immote dall'inizio alla fine dell'atto o del quadro. Il Ricciardi vuol invece seguire tutti gli stati d'animo dei personaggi coll'avvicendarsi di varie tonalità di colori sugli oggetti che costituiscono l'ambiente scenico circostante. Anche le persone del dramma diventano schermo a proiezioni colorate: e tutta la persona o parte di essa sarà variamente illuminata a seconda del suo stato d'animo e di quello degli altri protagonisti: che verrano così a vivere la loro vicenda in un camaleontico alone che vorrebbe esser lirico.

Il Ricciardi era partito dagli stessi vieti pregiudizi che confortano quanti credono che per rinnovare il teatro basti rinnovarne la scenografia. Essi credono che il drammaturgo non abbia, per esempio, le notazioni di colore del romanziere che può interrompere qualunque analisi o conflitto con una nota d'ambiente che quell'analisi e quel conflitto rafforzi. Essi credono che nella frettolosa e limitata realtà scenica non possano, nelle didascalie del drammaturgo, essere rese sensibili al pubblico che notazioni fondamentali: alba, tramonto, lampo, tuono; e di ciò si confortano ricordando che sul palcoscenico le ore son di venti minuti e che in altri cinque al più si passa dal giorno alla notte.

Essi dimenticano che il drammaturgo ha per nota fondamentale la battuta: e che raramente la efficacia d'una didascalia è diversa dalla trovata e dall'effetto. La battuta cecoviana o ibseniana è talmente ricca di scorci di sfondi e di ritorni (per parecchie scene di Cecov e di Isben si potrebbe tracciare una guida tematica), è tanto essenziale nel tessuto connettivo della scena, dell'atto del dramma, che commossi si scorge il prodigioso rifluire d'un sangue vitale sino all'ultima piccola vena — dall'ultimo personaggio secondario alla primissima scena di preparazione. E Ibsen, Cecov e Maeterlink son giunti a un nuovo teatro giungendo anche alla scenografia: non partendo da essa.

La scenografia può e deve rinnovare sè stessa: non riuscirà mai di per sè sola a rinnovare il teatro. Quando un giorno potrà forse credere di esservi riuscita si troverà ad avere creato una nuova forma ibrida, dal teatro staccata e indipendente, un nuovo cinematografo. I teatro è dato dall'atmosfera lirica di battute coordinate in dramma: l'atmosfera lirica delle scene, dell'opera del pittore, deve fondersi e ispirarsi a quella poetica.

E come il pittore deve seguire il poeta, così, nel quadro scenico, la scena dev'esser dominata dall'attore. Questi è al centro del dramma: e se ne verrà scostato da un elemento extraumano divenuto protagonista — torre, drago, cipresso — ciò sarà stato sentito dal poeta nella sua sintesi creatrice: non sarà mai la sovrapposizione estranea di uno scenografo, il cui assunto è di creare un ambiente, un sfondo. Se con luci e volumi e colori questo verrà in primo piano, se contenderà agli attori il fulcro scenico del dramma si ricadrà nell'errore del Ricciardi i cui tentativi scenici (in tono assai minore e con diversità di dettagli ripresi dal Bragaglia) non ebbero successo.

Il Ricciardi era certo d'aver almeno scoperto una formula che potesse servire alla messinscena di qualunque opera, dal teatro cinese a Pirandello. E invece la sua era stata una notevole intuizione che avrebbe potuto avere dei significativi sviluppi: da lui, dopo di lui poteva sorgere il teatro del colore: non che questo dovesse retrocedere a sorreggere e confortare tutti i precedenti capolavori delle più varie letterature drammatiche.

L'errore fondamentale del Ricciardi è stato quello di non aver scritto e rappresentato dei suoi drammi colorati. Era necessario che un poeta — almeno uno — sorgesse che, scrivendo le scene dei suoi drammi avesse anche barbagli quasi allucinati di colori che intimamente in.egrassero quelle scene in una sostanziale necessità. Così non si sarebbero avute sovrapposizioni che frequentemente poterono rasentare l'arbitrio; così l'opera del fondatore del nuovo teatro non si sarebbe limitata a creare, in margine ai più diversi copioni, degli «spartiti» di seriche fettuccie colorate. E poichè il Ricciardi amava di paragonare il suo teatro del colore a quello musicale, avrebbe anche potuto scegliere i suoi drammi tra quelli... già scritti: ma dichiaratamente prendendoli come canovacci, facendone «libretti» per le sue fantasmagorie luminose.

Ma quì si giunge al suo vero sogno che rasenta la profezia. Il teatro del colore non s'appagava di essere più una sconcertante trovata che una scoperta scenografica: pretendeva di donare all'umanità una nuova arte. Il paragone con la musica era facile e troppo lusinghiero. Come nel dramma musicale i più diversi stati d'animo sono frequentemente espressi dai suoni senza l'ausilio di parole cantate o recitate — e mai col preponderante ausilio del loro significato logico-lirico —, così, nei drammi colorati, trapassi, ritorni di situazioni precedenti, anticipi di future sarebbero dovuti essere affidati all'«elettrica orchestra luminosa».

«Facendo nelle notti scorse gli esperimenti, ho «notato che durante le apparizioni cangianti la «voce di un compagno di veglia si faceva più «sommessa; pareva che ascoltassimo il colore «nelle sue metamorfosi, pareva che il pensiero «del dramma avesse origine da queste mutevoli «apparizioni, e certo ho sentito che nell'ultima, «nella più lontana realizzazione del nostro tea«tro, sarà il colore che determinerà le azioni e «regolerà il ritmo del dramma, anzichè esserne «l'astrazione e la sintesi».

Certamente ebbe anche delle meravigliose disperate allucinazioni che dovettero mostrargli un mondo rinnovato dai nuovi mezzi d'espressione. Dal dramma del colore è breve il trapasso alla sinfonia dei colori: e questa dovette balzargli alla mente col tumulto mostruoso affascinante d'un caos colorato che a poco a poco si placasse nelle nuove leggi di un'arcana armonia. Il suo golfo mistico doveva essere il cielo: gli strumenti della sua orchestra innumerevoli proiettori. Forse, ai legni, agli ottoni, ai timpani, alla celeste, dovevan corrispondere toni fondamentali: e ognuno avrebbe dovuto poter parlare tutto un suo linguaggio.

Nello stellato fisso delle notti estive d'Abruzzo i suoi occhi dovettero sognare turbe di popolo convocate per lo spettacolo che, nuovissimo in tempi lontani, era ormai divenuto un rito d'arte suprema. Eran narrate nel cielo meravigliose tregende di colori terribili, estasi delicate di tutta una gamma di sfumature; se gli uomini avevan rubato al cielo il gioco delle nubi, gli avevan donato nuovissime luci: e il mare che corrusco estendeva l'offerta, raddoppiava la fantasmagoria.

Per quel sogno il nome d'Achille Ricciardi dev'essere ricordato.

MARIO GROMO.

Rougena Zátková.

Una pittrice boema.

Uno spirito forte ed audace, sensibile e volitivo, imprigionato in un fisico femminile incantatore.

Bellezza e femminilità sono un carico gravoso ed arduo a portare degnamente nella vita per un essere superiore ed attivo. Lo avvincono e lo dominano tutto delle loro esigenze imperiose, ne deprimono pensiero e coscienza, isolandolo dal mondo di fuori con grave barriera entro cui ogni aspirazione esinanisce ed ogni sensibilità si tortura acuita e dolorosamente inespressa.

Attorno, attorno, la barriera è rinserrata, ingigantita dal tumulto dei desideri, delle passioni, dei mali degli uomini i cui flutti incalzanti, tolgono ogni respiro, vietano ogni ampio e libero sguardo sulla vita all'essere femminile, respingendolo alla sua funzione decorativa, quando accenni ad uscirne inchiodandolo colle loro potenti ondate alla sua grazia ed alla sua solitudine.

È sola è sempre: sola tra il mareggiare delle passioni, suscitato dal suo fascino: sola col suo alone di bellezza da cui troppo tardi e troppo presto giungerà il tempo a liberarla, sola colla sua femminilità desiderosa di espansione e di sentimento, di elevarsi sulla terra e non di esservi respinta dalla furia e dall'impeto virile.

Rougena Zàtkovà ebbe prima il tormento della sua bellezza e quando lo superò, il suo grande sentimento di donna Le fece pagare duramente ogni conquista strappata al tempo ed alla vita. La sua esistenza non l'ha consumata, l'ha lasciata brano a brano ad ogni gradino della sua ascesa, torturata dalle contradizioni del secolo che volle conoscere e risolvere con ogni forza e tenacia.

I più bei miraggi che hanno abbagliato i suoi compagni nel tempo ed ancora ne guidano la corsa per le vie del mondo, si rifletterono con eco ampia e profonda nella sua vita, torturarono la sua ambizione, oppressero il suo cervello, agitarono il suo cuore. Nel suo destino di donna, senza requie divisa tra il suo sentimento, la sua aspirazione a fare, e le crudeltà del secolo s'è specchiato nei motivi dominanti il contrasto del tempo tra il ritmo implacabile della società meccanica e le aspirazioni più nobili dell'umanità condannata a correre, a correre senza meta e senza tregua.

I mali in cui il secolo annega, acceca le cupe angoscie e le sconfinate disperazioni che ne assalgono i riposi, vennero presto a devastarle la vita attorno e se ne salvò per l'altissimo senso della dignità umana e la profonda, incrollabile moralità che mai l'abbandonarono.

Quando il suo alone fisico era più sfolgorante, Rougena Zùtkovà ne ebbe l'ebbrezza ed il sogno ed al pari di altre creature del secolo volle liberarsi del sentimento nell'ambizione di poter afferrare il senso della vita fuori della vita, non più simile tra simili, libera d'ogni dovere d'umanità.

Le pareva di poter superare così gli ostacoli alle sue aspirazioni: li moltiplicava invece.

L'ebrietà della giovinezza La dominava ancor più dispoticamente. Accresciuta era la sua solitudine, raddoppiata la sterilità, ed incapace il cervello, privo dei limiti, della misura e dell'impulso sovrano del sentimento, d'intendere, d'afferrare ed esprimere pur uno tra i tanti veri che apparivano e sparivano al suo passaggio, ammalianti ed infiniti come la gamma delle possibilità umane.

Solo più tardi, passata la febbre della giovinezza e della bellezza e vinta la disperazione del sogno dileguato, un equilibrio superiore lo raggiungeva nell'umanità, gioiosamente ritrovata dopo il lungo errare per i sentieri aridi e tortuosi. La rivisse allora, completamente nelle più alte espressioni: lavorare con umiltà e devozione, lottare, amare, soffrire.

Gli ultimi anni della sua vita sono i più belli ed i più forti, i più completi i più degni che vita di donna possa desiderare.

Amava ed era amata, aveva trovata la sua arte, la sua fede, il suo amore e per la sua arte, per la sua fede, per il suo amore lavorava, lavorava, lottava, gioiva, soffriva. Ed a lottare, a lavorare, ad amare, gioia e dolore continuò forte e sicura sino alla morte, tutta avvolta dal turbine del tempo.

Ritrovando tra la disperazione del suo sogno infranto, nella crisi della malattia, l'umanità perduta, aveva scritto: «*Vie, je crois que toujours je sarai plus fort que toi*».

Lo fu.

Anche quando, attorno di lei l'ambiente costruito con tanto amore e che faceva la sua vita, fu disperso dalla bufera, sola, continuò a ripetere «*Le martyre est un devoir pour ceux qui ont la foi*» e stette salda in mezzo alla bufera, sicura della sua forza morale, forte della sua fede, tetragono ai dubbi il senso religioso, che La guidò serena ai più difficili passi.

Inquadrata nella sua vita, di cui fu la più alta espressione, la Sua arte supera le contradizioni del primo esame.

Queste non sorgevano in Lei da dubbi sulla vigoria e sulla saldezza dei nuovi mezzi di espressione, ma erano radicate nel tormento, che l'accompagnò sino alla morte, di voler armonizzare la sua passione di artista ed i tesori dell'umanità, compressa schiacciata, deformata da un mondo che pur si alimenta delle sue fatiche quotidiane e che non le concede un posto degno.

Dominata da profondo senso religioso e da un ideale altissimo della dignità umana, in fondo la Zàtkovà, cercò sempre, cosciente ed incosciente sino all'ultimo giorno, il senso della corsa in cui si divora la società: soffriva, sposa e madre, anello di vita, di non trovare altra ragione al moto che nel moto stesso, altro senso alla corsa che nella corsa stessa, altra ebbrezza alla lotta che nella lotta stessa.

Sentiva il fremito della volontà di potenza, la frenesia di azione che pulsa nelle vene della civiltà meccanica e ne dirige il ritmo vertiginoso, lo sentiva sino all'esaltazione lirica, la sua passione di artista ne era tutta rapita, ma il suo sentimento di donna non riusciva a soddisfarsi di un posto secondario nella vita per i suoi simili, per i suoi figli. Il senso religioso che aveva formato con amore in sè stessa, strappandolo alle tempeste dissolutrici che l'avevano assalita, e che era il suo centro e la sua prima creatura, la facevano ritrarre, angosciata, dai cinismi di cui apertamente si alimenta il moto del nuovo mondo.

Le meraviglie dell'elettricità, combinate dall'uomo, pur ignorando le origini del mistero di cui si serve e che ha l'illusione di dominare, l'animavano tutta di ammirazione, di entusiasmo, di piacere, ma l'elettrificazione della vita umana, la schiavitù dell'uomo all'elettricità, l'abbandono delle più nobili sue aspirazioni e tradizioni le davano orrore. Le macchine potenti, elevate come sfide al cielo, destavano tutto il suo lirismo di artista, eccitavano la sua passione, colpivano la sua fantasia, ma più in alto dei mostri che moltiplicano le velocità nella febbrile sinfonia dei motori il suo cuore di donna madre e sposa poneva l'umanità per cui voleva nel mondo, che costruisce che l'imprigiona un posto degno e libero.

Pur soffrendo della progressiva rinuncia che l'essere umano vien facendo ad ogni sviluppo del macchinismo sentì che il suo posto era nel suo tempo, e volle esserne e ne fu una figlia devota, cercando di intenderne le voci più ampie e più libere.

Istintivo al suo cuore di donna, prima che al suo pensiero ed al suo senso di artista, il tormento della Zàtkovà, è il tormento d'ogni spirito sensibile nella Società moderna di chi indietreggiare innanzi alla vita nuova non voglia, e pur ripiega indeciso, inerte, desiderando salvi ed in prima linea quei valori imani che furono sino a ieri l'unica difesa e la misura sovrana della nostra vita di uomini.

Ecco il futurismo di Rougena Zàtkovà. Essa comprese appieno e subito il nobile sforzo del movimento futurista per dare un senso lirico alla società moderna; nelle opere dei pionieri futuristi sentì battere una devozione assoluta all'arte e lo sforzo generoso sino all'eroismo ed al sacrificio, di comprimere le loro passioni di uomini, per trovare ed esprimere il ritmo della vita meccanica.

Se il suo cuore di donna che si sentiva anello di vita tra vite cercava e cercò sempre sino alla morte una più ampia valutazione dei valori umani, se il suo senso religioso La spinse a chiedere senza tregua più ampi motivi di fede, rifiutandosi al paganesimo della macchina e del moto, la Sua intelligenza Le mostrò che il misticismo dell'azione, inspiratore della poesia e dell'arte pittorica e plastica futurista offriva il meno arbitrario ed il più adeguato senso della società moderna, se arrivava alla scoperta di nuove fonti emotive, alla creazione di un nuovo lirismo, determinando nuovi mezzi espressivi nella pittura, nella scultura, nella letteratura.

E' prematuro voler distinguere il definitivo dal transitorio l'essenziale dal contingente, in un movimento come il futurista, che ha accolto ed accoglie tante manifestazioni contradditorie, si è alimentato e si alimenta di tanti contrasti, e sembra ancora in pieno sviluppo?

Per ora, osservandolo nel tempo, comincia a risaltarne preciso ciò che ne determinò il primo impulso e ne assicura la profonda originalità al di sopra delle polemiche, delle reazioni e delle contraddizioni: l'audace sforzo di armonizzare l'arte colle nuove forme della vita. Cosciente sforzo della mente del creatore che prima di dargli vita nel manifesto del futurismo e di inspirarne la volontà di azione nel gruppo di pionieri suoi seguaci, come lui dominati dall'ansia di trovare nuove fonti liriche al lolo tormento di invasione, lo aveva espresso nelle sue opere liriche (Destruction, Conquete des Etoiles, Roi Bombance) ove, uscendo dallo stato d'animo della poesia simbolista e decadente francese, indicò al mondo i nuovi orizzonti lirici creando una nuova epica.

Niuno può negare che l'arte moderna oscilla tra la lirica marinettiana e la lirica baudelairiana, tra i due opposti poli lirici: l'*Ode alla velocità* di Marinetti ed il «*Je hais le mouvement qui dèplace la ligne*» di Baudelaire; tra l'espansione e la fusione lirica del primo col moto della macchina, soffocando il proprio sentimento e le proprie passioni di uomo per renderne il possente respiro, ed il concentramento statico dell'Io della poesia decadente e simbolista francese, la reazione più forte dell'uomo europeo contro il macchinismo, in cui espresse l'angoscia sconfinata, il terrore della solitudine che lo avvinghiano, se appena cessa dall'essere quel che fa, se il suo moto s'arresta per qualche ora d'essere schiavo di un mondo che vive del suo lavoro, ma che non lo salva dalle albe livide e fredde.

Già le generazioni che si affacciano alla vita e guardano dubbiose al vasto cimitero delle speranze e delle illusioni del passato e, pavide, si arrestano alla porta osservando il ritmo crudele del mondo moderno e non sanno decidersi e pur decidersi devono, comprendono che l'avere reagito contro lo stato d'animo della poesia simbolista francese, con cui si muore e si diserta la vita in una lenta agonia, ma non si vive mentre vivere si deve, fu la prima grande conquista della lirica marinettiana e dà al futurismo una forza che apparirà più grande col tempo.

Già essi intendono che l'avere compresso il suo cuore, l'aver schiacciato i suoi valori umani per scoprire i nuovi motivi lirici per intonare il canto alla voce delle nuove divinità che regolano dispoticamente la vita umana, creando la prima poesia epica di un mondo che dà ai suoi esseri la gioia di non appartenersi più nemmeno per l'attimo, e l'ebbrezza della corsa per la corsa, della velocità per la velocità, fu il sacrificio più grande che un artista possa chiedere alla sua umanità il suo maggiore eroismo di fronte alla vita, la sua grandezza nell'arte.

Anche chi colpito dalle bellezze della società moderna, pur sentendo che tornare indietro non si deve, si indugia pensoso ed incerto innanzi al sacrificio di valori umani che gli sono cari, non sapendo rassegnarsi a considerarli tramontati, a veder esaurito lo scopo del moto nel moto stesso, anche questi, come ogni spirito libero, come ogni giovane artista torturato dall'ambizione superiore di inquadrare nell'arte la vita del proprio tempo or comprendono il merito dello sforzo dei pionieri futuristi.

La Zàtkovà fu nel movimento futurista, lavorò sola e sicura, col suo contrasto interno che non doveva arrivare a risolvere, e la guidò in tutta la sua faticosa ascensione.

Come pittrice e scultrice non ebbe mai dubbio che, uscendo dal dinamismo pittorico, che ha moltiplicato le proprietà emotive dell'oggetto, si tornasse allora, come si torna ancora oggi, indietro.

I suoi dubbi non erano, non furono mai in lei sull'espressione, ma nel suo senso religioso, nel suo sentimento che non riesciva e non riescì mai ad armonizzare colla vita del suo tempo.

Ecco le contraddizioni apparenti, i ritorni, le folate varie della sua arte in cui batte però sempre profonda ed uguale, accanto al tormento di voler sovrani i valori umani cari soprattutto al suo cuore di donna, l'ammirazione e l'entusiasmo per la civiltà meccanica.

Alla ricerca di un'armonia superiore, la sua arte oscilla tra le *Illustrazioni Bibliche* compiute dal letto ove fu immobilizzata per un anno, con amore fine e paziente e con minuta e finissima arte, ricca di decorazioni fantastiche e di un acuto umorismo, ed il plastico *Movimento e rumori della macchina piantapalafitte*, in cui non v'è più una linea d'un piano di umanità nella tensione di esprimere in sintesi tutta la vita di movimento e rumori della potente macchina.

Una prima fusione la raggiunse nei quadri: *Ritratto - vita di F. T. Marinetti*, *Vita di vetri*, *Lotta di supremazia tra oggetti* e coll'ultimo *Fame in Russia*.

Per ricchezza di motivi, per potenza di espressione le opere della Zàtkovà stanno con quelle dei maggiori pittori futuristi italiani Boccioni, Balla che fu suo maestro e per cui ebbe sempre gratitudine e dammirazione, Russolo, Depero e con quelle dei maggiori avanguardisti contemporanei. Si pensi che il male e le sofferenze del tempo ne hanno spezzato l'esistenza a trentadue anni.

La Zàtkovà superava con originalità le difficoltà dei mezzi comuni di espressione sostituendo spesso al colore pittorico materiali differenti. I quadri luminosi «*Acqua, Nebbia, Neve, Tempesta in alta mantagna, Sensazioni di luna sulla neve*» sono stati costruiti coll'aiuto di diverse materie (carta d'argento, madreperla, perline) ed efficacissimi nell'originale o sono irriproducibili in fotografia come quello della *Neve* o riprodotti rendono troppo scarsamente la ricchezza e la varietà degli accordi cromatici e lineari e la profondità dei piani.

Spiegando il progresso della sua arte nel catalogo della grande raccolta delle sue opere dell'esposizione di Roma del 1921 Rougena Zàtkovà scriveva: «I miei quadri *Sensazioni delle piante* sono i varii elementi dell'albero presi in un tutto e formanti un nuovo insieme rispondente più alla personalità artistica che alla forma oggettiva che li inspirava». Nei quadri-sensazioni «*Neve, Nebbia Acqua, Luna*» come anche del plastico «*Sole*» ho cercato di cogliere l'elemento nella sua essenza. Partendo da una grande ammirazione per la vita e dalla caratteristica d'ogni cosa e d'ogni elemento, ho lavorato in senso opposto all'ordinario, isolando gli elementi e cercando in ognuno il suo carattere e la sua propria funzione.

Nel plastico «*Movimento e rumori della macchina piantapalafitte*» ho allargato la funzione propria della potente macchina nel suo ambiente, cercando di creare un insieme dinamico delle forme coloristiche e ritmiche corrispondenti alla forza + ambiente + movimento trasformati dalla sua violenta influenza meccanica».

A punta estrema della sua arte la Zàtkovà poneva i disegni coloriti delle varie correnti psichiche (*Amicizia, Astrazione, Estasi, Influenza*, ossia vittoria dello spirito più forte, *Angoscia Catastrofe*) «disegni» essa spiegava «adatti ad esprimere situazioni psichiche difficilmente spiegabili in parole». Questi disegni furono da lei fatti nel 1913 e nel 1914 ed essa più tardi, pur avendoli molto cari, riconosceva che esulavano dal campo dell'arte.

I suoi più forti lavori pittorici «*Vita di vetri, Lotta di supremazia tra oggetti, Dinamismo di scimmia, Ritratto - vita di F. T. Marinetti*» furono da lei fatti a Pegli dal 1920 al 1923. Fu il più completo periodo della sua vita di donna e di artista: viveva in Liguria in una casa isolata di campagna sul mare, col marito Arturo Cappa.

Amava ed era amata, lavorava nel campo che aveva scelto per le sue attività vedeva ogni giorno più vaste porzioni del vero. Ma a tratti, anche allora l'angoscia del tempo la prendeva.

Infatti nel suo mondo quieto e forte di Pegli doveva tutto crollare sotto la bufera della guerra civile italiana.

Dopo fece ad Anzio il grande quadro «*Fame in Russia*».

Esule dall'Italia il marito, lontano la figlia, attorno a Lei nell'Italia che amava come più della sua patria, la guerra civile, ed essa con muto dolore e con infinito amore dava ad ogni pennellata al grande quadro le sue ultime forze, e sentiva la forza andarsene e sola, chiusa nella rocca della sua fede e della sua dignità umana, levava alta, col suo quadro, non per sè, ma per i suoi fratelli e per i suoi figli, dal suo cuore di donna, la sua protesta di figlia di un tempo, avido di quiete e squassato senza requie dalla tempesta.

Finito il grande quadro ne pensava uno completo sul tempo, inspiratogli dal «*Riso rosso*» di Andreieff «*..... sai che la terra è impazzita. Non ci sono più fiori, più canzoni su di lei. E' divenuta rotonda e rossa come la testa di un uomo cui hanno strappata la pelle....*».

Continuava pensierosa a ripetere le frasi del capolavoro del grande scrittore russo salendo, serena per sè, angosciata per gli altri, suoi figli e suoi fratelli, l'ultima tappa del suo calvario, Leysin la grande montagna, di dove era partita guarita e tornava a morire.

«*Perchè* — aveva scritto un giorno — *questo strano mio destino di donna d'essere sempre fuori d'ogni regola di Vita? Sposata era e non sposata, madre per miracolo e subito separata dalla bambina, ho arte che non è quasi più arte, ho un amore destinato a vivere in lontananza. Ora capisco: la mia stella mi butta fuori di ogni centro, e mi limita alla solitudine per troppo dolcezza e troppo debolezza mia e per mancanza di riparo dal di fuori debbo costruirmene uno dal di dentro. Ma la mia casa ora è già a buon punto: l'ho costruita sul fondo solido della mia fede infantile, saldata col mio sangue stesso. Il piccolo giardino, fuori, dove cresce già qualche vero fiore, è inaffiato dalle mie lacrime.*

Voglio costruire, costruire senza riposo per essere sempre più forte e degna della vita».

E l'anima che si era foggiata per resistere alle tempeste, strappandola alla sua bellezza ed alla sua femminilità l'accompagnò fedele come il suo amore e la sua arte alla morte dandole la sicurezza di andare e di passare con superiore dignità umana.

GRILDRIG

PIERO GOBETTI, *Direttore responsabile.*
Stabilimento Tipografico L' ALPINA . Cuneo